

LITERATURA DE LO INSÓLITO: POÉTICAS HÍBRIDAS EN LA OBRA DE ÁNGEL OLGOSO

Lidia Morales Benito

(Université libre de Bruxelles, Bélgica)

lidiamobe@gmail.co

Resumen:

La teoría de la literatura tiende a clasificar las diferentes posturas estéticas según parámetros precisos y bien delimitados. Si bien esta taxonomía responde a criterios ineludibles, en el caso de la poética del escritor de relatos Ángel Olgoso la hibridez y fusión de géneros se presta a una relectura de las nociones de realismo, maravilloso y fantástico. Lo insólito como estética común a todos sus relatos invita a reflexionar sobre los caminos inesperados por los que el texto lleva al lector, la concepción extraña del mundo del autor granadino, y su particular concepto de verosimilitud.

Palabras clave: Olgoso; Ficción; Cuento; Fantástico; Híbrido

Abstract:

Literary theory tends to classify different aesthetic positions according to precise and well-delimited parameters. While this taxonomy fits certain criteria, the hybridism and fusion of genres found in Angel Olgoso's short stories lead us to a re-reading of notions of *realism*, *fairy tales* and the *fantastic*. The *unusual* as the common aesthetic in all his stories invites reflection on the unexpected directions in which the text takes the reader, the strange worldview of the author, and his particular concept of verisimilitude.

Keywords: Olgoso; Fiction; Short story; Fantastic; Hybridism

*En aquella época tenía aún más claro que la ficción
era el antídoto contra el veneno de la realidad,
un asidero salvador sin el cual me hundiría en el abismo*
(Olgoso, en Morales, 2013a)

El escritor granadino Ángel Olgoso reescribe la realidad en sus relatos liberándola así del peso de la rutina, por lo que podría pensarse que se trata de un acto teleológico a través del cual la monotonía puede ser abolida, y el día a día embellecido y salvado, como puede desprenderse de la siguiente cita¹:

Siempre me ha impulsado lo fantástico, la eventualidad de hacer posible lo imposible, de violentar el orden natural, de librar al lector de la prosaica, vulgar y menesterosa cárcel de lo cotidiano, de mostrarle otras perspectivas, otras dimensiones (Olgoso, en Morales, 2013a).

Pero muy lejos del espectáculo de magia embrujador y mullido, la mayoría de los cuentos de Ángel Olgoso desagradan y perturban; es cierto que llevan al lector por caminos inesperados, pero casi siempre rodeados de ortigas y zarzas espinosas. Como menciona Ana Sofía Marques Viana Ferreira:

Lo fantástico, pese a constituir un refugio y evasión a esa realidad perniciosa [...], anuncia al sujeto la proximidad e, incluso, el contacto directo con la muerte, su propia muerte. Por eso, queda más que justificada la denuncia de ese decaimiento a través del recurso a las representaciones que más impactan nuestra sensibilidad y que, curiosamente, más familiaridad y más inquietud provocan, como son las miradas hacia nuestras entrañas y a nuestra carnalidad más degradada (Marques Viana, 2013: 252).

Ciertamente, los relatos de Olgoso miran siempre hacia el interior del ser humano con el fin de remover sus temores más básicos e íntimos, y es siempre al sacarlos a flote cuando se produce el extrañamiento propio del texto fantástico. La calidad de la prosa, el ingenio y el arte de saber expresarlo hacen de este autor un traficante de imágenes y palabras, que cobran en los cuentos un sentido sorprendente². Así, el manejo de lo insólito que caracteriza su obra permite que el lector viaje entre las diferentes acepciones de «fantástico», entre poéticas híbridas, llegando incluso a crear puentes insospechados entre distinciones tan señaladas como

controvertidas: lo neofantástico y lo maravilloso, el realismo y el absurdo, lo fantástico y lo neofantástico.

Para la clasificación de géneros y subgéneros y, más aún, para poder hablar de una transgresión de los mismos, es necesario empezar por revisar la noción de literatura fantástica a través del tiempo y, así, observar cada una de sus acepciones en función de la evolución del concepto de «verdad». Es evidente que la consideración de lo que es «cierto» cambia a lo largo de los siglos, y el avance del conocimiento científico hace mutar las cosas y fenómenos circundantes, pues permite desengañarse de determinadas creencias, aceptar otros postulados como ciertos; incluso el tiempo y el espacio -conceptos históricamente inmutables- serán susceptibles de cambio tras la teoría de la relatividad de Einstein que abre el siglo XX, como recuerda David Roas:

Como es bien sabido, la teoría de la relatividad de Einstein abolió la visión del tiempo y el espacio como conceptos universalmente válidos y percibidos de forma idéntica por todos los individuos: pasaron a ser concebidos como estructuras maleables cuya forma y modo de presentarse dependen de la posición y del movimiento del observador. Por otra parte, la mecánica cuántica ha revelado la naturaleza paradójica de la realidad: hemos abandonado el mundo newtoniano de las certezas y nos encontramos en un mundo donde la probabilidad y lo aleatorio tienen un papel fundamental. (Roas, 2011: 21)

La falta de certezas, de referentes comunes y compartidos obligan al individuo de los siglos XX y XXI a sentirse como mero espectador de los fenómenos circundantes sin poder confiar plenamente en una concepción universal de la realidad. La percepción de cada cual se añade entonces a lo que marca la ciencia, y la capacidad empírica resulta relevante, como demuestra el cuento «Empirismo» que Olgoso publica en *La máquina de Languidecer* y que empieza así: «Cuando cierro los ojos, el mundo desaparece. Cuando los abro, el mundo corre a recomponerse casi instantáneamente» (p.21). Lo que podría parecer una metáfora, una simple imagen de ese abrir y cerrar de ojos que todos experimentamos, se ve corrompido con el «casi». Según el protagonista del cuento, no son sus ojos con los párpados levantados los que, metafóricamente, devuelven al mundo la capacidad de existir, sino que la realidad circundante se crea otra vez, fallando incluso en ese proceso que «casi» es perfecto, con lo que el narrador puede cazar al mundo en su recomponerse, lo que responde al idealismo subjetivo de Georges Berkeley. Según este filósofo, las cosas necesitan ser salvadas por nuestra percepción para poder existir, por lo que Olgoso se pregunta acerca de la responsabilidad de quien percibe, como ya había expuesto Jorge Luis Borges en su poema "Amanecer": ¿qué ocurre si todos los porteños, en un

momento concreto, dejan de percibir Buenos Aires o fallan en su percepción por culpa del sueño al amanecer?

Y cazar la irregularidad, la falla y el otro lado de las cosas es lo que se proponen los autores fantásticos de la nueva era, ya muy alejados del temor engendrado por lo sobrenatural o inexplicable del siglo XIX, pues entonces la transgresión de la norma comúnmente aceptada aún significaba inestabilidad.

Otro modo de acercamiento a este tema podría ser, según postulan determinados pensadores como Jaime Alazraki, la creencia de que la razón no traduce la realidad circundante de una forma mimética, sino que sirve como herramienta para interpretarla. Así, Alazraki considera que la razón ha servido desde los griegos, inventores de las matemáticas y la filosofía, de método para nombrar las cosas; en sus propias palabras: «El eje de esa cultura es la razón, con cuya ayuda los griegos reemplazaron gradualmente las cosas por sus nombres, la realidad por una idea de la realidad» (Alazraki, 1983: 44). Sea cual sea la función del texto fantástico, lo cierto es que puede afirmarse que desde el siglo XX la realidad está lejos de ser uniforme, inmutable y, mucho menos, universal:

La realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos (incluso, como diría Baudrillard, un simulacro). Se hace evidente que ya no puede concebirse (reconstruirse) un nivel absoluto de realidad, un criterio definitivo o infalible de esta (ROAS, 2011: 28).

En definitiva, la realidad actual, cuya definición solamente podría componerse por el conjunto de preceptos científicos unidos a la percepción que cada individuo posee de las cosas, condiciona el género de la literatura fantástica. El extrañamiento de las obras contemporáneas no concierne únicamente a los personajes de ficción y al lector que arrastran consigo, sino que parte de la propia concepción extraña de su autor, como menciona el propio Olgoso con respecto a sus textos:

Realmente no es que lo fantástico me asalte, es que -como suelo decir- mi visión de las cosas es extraña pero la realidad lo es aún más. Supongo que de esa peculiar percepción de un mundo extraño nacen mis relatos, que no son sino disciplinadas ensoñaciones. [...] Salir de nosotros mismos y de nuestro planeta nos relativiza y, al mismo tiempo, acentúa el significado de nuestras vidas (Olgoso, 2013b).

Es necesario, por lo tanto, aceptar que la nueva realidad sólo puede considerarse real –me permito en este punto utilizar la tautología del Diccionario de la Real Academia, que define el término «realidad» como la «existencia real y efectiva

de algo»- sumando una serie de «regularidades», para poder delimitar lo posible y lo imposible.

Como formato para condensar su «peculiar percepción del mundo extraño», Olgoso elige el relato³, más a menudo breve que amplio, en el que reproduce un mundo que nos es familiar, aunque éste oculte una segunda realidad, puesto que esa certeza y estabilidad aparentes están llenas de fisuras⁴. El tipo de cuento que argumenta la incursión de lo fantástico a través de una metáfora como modo de expresión de aquello que rebasa el campo de la razón y que « va a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario » (Alazraki, 1990 : 29), responde a los postulados de Alazraki (1990) acerca del relato neofantástico, donde la realidad extratextual –es decir, esa serie de regularidades que comparten los lectores- está conectada con la realidad intratextual –esas mismas regularidades sirven de referente para los personajes de la obra-⁵. En un principio, la conexión entre las dos realidades no impera en el cuento maravilloso, pues el lector acepta la realidad intratextual como mundo independiente lejano al suyo, con su propia verosimilitud interna, en el que cuestionar las leyes que lo gobiernan no sería relevante. En palabras de Roas:

Es por eso que [el relato fantástico] va más allá del tipo de lectura que genera una narración realista o un relato maravilloso, donde al no plantearse transgresión alguna (el mundo y los sucesos narrados en el texto realista son «normales», cotidianos, y el texto maravilloso se desarrolla en un mundo autónomo, sin contacto con el real) nuestra recepción, podríamos decirlo así, se automatiza, no necesita ese continuo entrar y salir del texto para comprender lo que está sucediendo y, sobre todo, lo que ese texto pretende (Roas, 2001: 25).

Por el contrario, los cuentos de Olgoso no siempre pueden clasificarse en fantásticos, maravillosos o realistas. Como se estudiará más adelante, en algunos casos lo maravilloso irrumpe en un contexto que hasta ese momento parecía absolutamente realista, rompiendo sorprendentemente la unión entre realidad intratextual y realidad extratextual y permitiendo el pasaje entre el mundo cotidiano y aquel regido por sus propias leyes, donde incluso los árboles pueden hablar, como en «La melancolía de los gigantes». Este tipo de cuentos no responde a la estructura del texto neofantástico, donde tras la aparición del momento insólito, la conexión entre realidad intratextual y extratextual vuelve a restablecerse de forma sistemática. Como si el relato estuviera compuesto por dos piezas, el ambiente del cuento de hadas se vincula en estos textos al realista, que hasta el momento de inflexión habría podido considerarse un texto mimético pues, como menciona Alfredo Guzmán Tinajero, «un

instante basta para que ante nosotros el mundo deje de ser aquello sistemático y seguro que nos permite comprender el orden de las cosas» (Guzmán, 2013: 328).

Por otro lado, los textos realistas de Olgoso tampoco suelen responder a los criterios de base de este tipo de cuentos que menciona Roas en la cita anterior. Es decir, el mundo y los sucesos narrados en el relato realista no son siempre «normales» y se alejan a menudo de lo que comúnmente puede considerarse «cotidiano». En algunas ocasiones, da la sensación de que incluso estos textos pueden tender hacia lo absurdo o la hipérbole, aunque siempre manteniendo unos parámetros realistas, como se analizará a continuación. En definitiva, la obra de Olgoso está compuesta por una infinidad de relatos en los que burbujan ambientes y mundos diversos y extraños, donde las fronteras entre las diferentes poéticas no siempre quedan claras porque, como él mismo explica

[la suya] es una literatura de imaginación que sigue luchando contra el hartazgo de lo real, pero partiendo de él. [Se trata de] relatos fronterizos de la realidad, el sueño y la pesadilla; hechos cotidianos contados como sucesos asombrosos y hechos extraños y desafortunados contados como sucesos corrientes (Olgoso, 2013b).

Si bien es cierto que resulta difícil encasillar en géneros mucho de los cuentos de Olgoso, otras veces la sistematización y clasificación es plausible; por ejemplo, algunos sí parecen responder a la idea fundacional de la literatura neofantástica, pues es cierto que puede observarse cómo el elemento imposible irrumpe en el terreno de lo posible y la verosimilitud se restablece inmediatamente. Es el caso de «Los rivales», publicado en *La máquina de languidecer*, donde dos personajes se batían en duelo. La descripción tanto de los protagonistas como de la situación o los movimientos resulta totalmente realista. Repentinamente, el narrador anuncia que los protagonistas, cansados y sin ganador, aplazan el duelo. El elemento insólito surge con la marcación temporal «Cien años después», ya que se anuncia que en ese momento los contrincantes se vuelven a enfrentar. Esa ruptura ilógica sorprende, pero el lector acepta que los protagonistas sigan vivos y con fuerza para el combate tras un siglo. Restaurada la verosimilitud, el relato incide en un segundo elemento insólito: los contrincantes se disparan el uno al otro y no mueren. Sin mencionar el carácter imposible del acto, el narrador procede a la explicación final: la lucha tiene lugar en «el campo del honor» y el lector entiende y acepta que los contrincantes son Cervantes y Shakespeare. La fractura de la realidad admitida por el lector hace de este cuento un relato que participa de lo neofantástico.

Otro ejemplo claro de cuento de la misma corriente estética es «La pequeña y arrogante oligarquía de los vivos» publicado en *Las frutas de la luna*. El protagonista describe su paseo diario por la costa, el paisaje que lo rodea. Súbitamente descubre que algo en el mar difiere de lo cotidiano: tiene la sensación de que una masa formada por cadáveres apelotonados cubre toda la superficie del agua y se mueve con el vaivén de las olas. El protagonista se sorprende, tilda de «singular» esa visión, pero la acepta sin terror ni pánico de por medio. Es decir, el personaje se sorprende, pero «entiende» lo que está viendo. Estamos en el terreno de lo neofantástico. Pocas líneas después, el elemento insólito es aún más irracional. Transcribo aquí las propias palabras del protagonista: «tardé en aceptar la evidencia de un pensamiento tan elemental: no se trataba de cadáveres desnudos flotando arracimados en el agua; esos cuerpos innumerables eran el agua, eran el mar mismo [...]» (Olgoso, 2013: 30).

El personaje actúa como el que intenta adivinar si lo que se ve a lo lejos es una boya o alguien nadando, sin impactarle el sórdido paisaje de «personas-ola», que Olgoso describe con todo detalle.

El tema de la metamorfosis, tan recurrente en la literatura que participa de lo neofantástico, está muy presente en los cuentos de Olgoso: transformación del espacio, mutación de individuos, trasplante de identidades... pero nunca como fenómeno terrible que produce pánico, sino como cambio de estado que funciona como interrogante sobre la identidad de cada cual. Pues, como comenta Natalia Álvarez, ante una nueva concepción de la realidad, se desarrollan indiscutiblemente formas de expresión diferentes:

Las nuevas vías de expresión de lo fantástico se ofrecen a través de mundos paralelos, bucles temporales, viajes en el tiempo, predeterminación, metalepsis, fantasmas, monstruos, metaficción, objetos imposibles, disolución de la identidad, el doble, presciencia, fusión de vigilia y sueños, metamorfosis y animalización, alteraciones de las capacidades cognitivas y un largo etcétera (Álvarez, 2013: 196).

Así, en «El narval», publicado en *La máquina de Languidecer*, es el entorno del protagonista el que sufre la metamorfosis. Este, sentado en el sofá de su salón, añade cubitos de hielo al té para enfriarlo y, como él mismo dice, contrarrestar el ardor que sentía en el pecho por el desprecio de su ex novia. El hecho insólito suele tener lugar con una única palabra o una breve frase que permite la transición a «lo otro»; en este caso, el protagonista anuncia lo siguiente: «Añadí y añadí más cubitos hasta que se desbordaron, cayeron sobre la alfombra y cubrieron toda la habitación, arrastrándome con ellos» (Olgoso, 2009: 51). Es así como el salón caluroso se transforma en Polo

Ártico sin inquietud por parte del personaje, quien sigue centrado en su escena de desamor. He aquí, una vez más, un cuento que participa de lo neofantástico, pues lo insólito es aceptado con naturalidad.

Como he mencionado anteriormente, el elemento insólito surge en la nueva era a partir del hombre y de lo más íntimo que hay en él. En este caso, los vampiros, fantasmas, diablos o monstruos del XIX son sustituidos por esos mismos fantasmas internos que perturban la conciencia y serenidad de los individuos; de ahí que, en muchos casos, el proceso de metamorfosis impere en el propio protagonista, cuestionando así su identidad. «Máscaras», publicado en *Los demonios del lugar*, describe de forma realista el final de una fiesta de disfraces en el que los invitados van a desprenderse uno a uno de sus máscaras. La incursión del hecho insólito hace que tras el antifaz del primer invitado se encuentre el segundo que, al quitarse su máscara dé paso al tercero y así sucesivamente unos se van metamorfoseando en otros hasta el último y único invitado. Esta cadena que funciona como imagen de la unión de múltiples personalidades se da sin sorpresa alguna por parte de los personajes o, más bien, del personaje único. La angustia surge con el último individuo, incapaz de arrancarse la careta, condenado a esa identidad que más le pesa a uno: su propia faz o antifaz; en palabras del protagonista:

[...] forcejeando con una desesperación instintiva y un poco pueril porque no logro arrancarme la máscara –una "bauta" veneciana, blanca, enigmática- que cubre mi rostro. En el centro del salón vacío, iba llegando a ese punto en que la mordaza apremia y resulta tan difícil respirar⁶ (Olgoso, 2007: 131).

La máscara es, por lo tanto, el elemento ancestral que permite la suplantación o, en algunos casos, la multiplicación de personalidades. Sobre esta noción, Fernando Aínsa comenta lo siguiente:

En esta ambigüedad inherente a toda simulación, el verdadero y definitivo rostro no existe: porque las máscaras pueden superponerse sucesivamente (máscara-cáscara) al punto que el verdadero y definitivo rostro no existe, porque cada máscara es el rostro (Aínsa, 1986: 114).

Como se ha mencionado anteriormente, no todos los cuentos de Olgoso responden a la definición de neofantástico; en muchos casos, se trata incluso de relatos que difícilmente pueden ser clasificados y en los que, incluso, confluyen varios géneros. Un ejemplo es «Gárgolas», publicado en *Los demonios del lugar*, que nos presenta a un hombre de semblante pueril mirándose al espejo. Poco a poco, se va fijando en rasgos más duros, en facciones sombrías, en expresiones que hasta ese

momento no se conocía. El no reconocerse le asusta, lo que podría situarnos en un cuento fantástico, donde lo insólito se considera problemático. En palabras del narrador: «[eran] rasgos de una índole extraña, inusitada, que le infundieron temor» (Olgoso, 2007: 176). Sin embargo, el cuento se aleja de lo fantástico para entrar en el terreno de lo neofantástico, pues finalmente el personaje baja la vista, se serena, comprende que su rostro tiene facciones de gárgola, y acepta que tendrá que mirar la vida a partir de ese momento a través de la piedra. El miedo inicial se torna en reflexión, en nuevo planteamiento de vida, incluso llega a comparar el camino que le espera con la imagen del ventrílocuo con su muñeco. Él será la gárgola y la persona que lleva dentro. De un cuento neofantástico, el lector no se espera que el elemento insólito provoque miedo en los personajes; pero de un relato fantástico, tampoco sospecha la aceptación posterior de lo extraño. Se trata, por lo tanto, de posición estética híbrida en la que Olgoso combina a la perfección las dos técnicas, apelando a la libertad de la escritura, pues como él mismo comenta:

El relato fantástico es un ejercicio puro de la imaginación sin trabas, que permite al escritor -y al lector- la sensación de volatinero, de equilibrista sobre la cuerda floja del espacio y el tiempo. Y la mía es una literatura de fabulación, de distorsión de la realidad inmediata (que trato de reinterpretar más que de reproducir) [...] (Olgoso, 2013a).

Como se ha visto anteriormente, la metamorfosis se da en esa cuerda floja que menciona Olgoso en su cita, donde los límites entre lo posible y lo imposible son mínimos. La noción de identidad en nuestros días cuenta con pocas regularidades, del mismo modo que la noción tradicional de tiempo y espacio se vio resquebrajada con las teorías de principios del siglo XX. Así, puede producirse una metamorfosis del espacio, como se ha visto con «el narval», pero también un cambio temporal repentino en un cuento que parecía de ámbito realista. Es el caso de «La larga digestión del dragón de Komodo» publicado en *La máquina de languidecer*, donde el coche oficial del ministerio donde trabaja el protagonista lo deja en la puerta de la casa de su infancia. En primera persona, describe cómo va subiendo las escaleras de la casa y las sensaciones que le produce el encontrarse otra vez en tal paradero. El momento de inflexión es provocado por la incursión de una voz que apremia «¿de dónde vienes a estas horas, sinvergüenza?» (Olgoso, 2009: 39). El protagonista baja entonces la cabeza y es en ese momento cuando el lector comprende que el alto cargo que ha entrado por la puerta es ahora un niño amenazado por su padre, a quien espera una paliza inminente. Si se atiende al hecho metafórico, podría pensarse que no se trata en ningún caso de un cuento fantástico, sino de un recuerdo que le asalta

al volver a la casa de su infancia. Se trataría entonces, simplemente, de un relato realista. Por otro lado, podríamos pensar que nos situamos frente a un relato reversible, siendo en ese caso la narración del adulto un juego infantil, una forma de escapismo en la que el niño se imagina bajando de un coche con chófer. La pregunta que surge entonces es ¿Qué tiempo del relato es el real y cuál el irreal? Como comenta Roas:

Basado, por lo tanto, en la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca –y, por tanto, refleja– la incertidumbre en la percepción de la realidad del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad (Roas, 2001: 9).

Pero si atendemos a la idea de metamorfosis temporal, entonces podremos pensar que se trata de un cuento neofantástico, donde el tiempo ha mudado y lo problemático del relato no es la incursión en la nueva realidad, sino la paliza paterna que le espera al personaje.

Se ha mencionado anteriormente la noción de género híbrido para el caso de lo fantástico unido en un mismo relato con lo neofantástico. Otra unión recurrente en los cuentos de Olgoso se da entre textos aparentemente realistas que, súbitamente, se convierten en maravillosos, como si de dos realidades fundidas por un elemento insólito se tratase. La verosimilitud del cuento de hadas difiere radicalmente de la del relato fantástico, pues en el primero existen seres extraordinarios y elementos mágicos, y el segundo pretender ser mimético con aquello que con dificultad hemos llamado anteriormente «realidad». La fusión entre ambos es, por lo tanto, extraña. Sobre el cuento maravilloso, Alazraki comenta lo siguiente:

En un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a las tinieblas del más allá –como una insinuación de lo sobrenatural–, y por esa apertura se cuelan el temor y el escalofrío. Tal escalofrío [...] no puede darse en el reino de lo maravilloso en general donde la ciencia es todavía una maravilla más y la realidad misma no es menos mágica y maravillosa que las magias y maravillas que pueblan los cuentos de hadas (Alazraki, 1990: 25).

No obstante, aunque la verosimilitud del cuento maravilloso y la del relato realista no coincidan, es evidente que pueden engarzarse la una en la otra, como ocurre en el cuento antes mencionado «La melancolía de los gigantes». Este relato, absolutamente mimético, funciona como monólogo interior de un individuo al que

están asesinando a cuchilladas, una reflexión que hace preguntarse al lector quién es él pero, sobre todo, por qué se está cometiendo tal salvajada y quién es el agresor. Hasta la última línea, donde irrumpe el hecho insólito, el lector no descubre que quien está hablando es un árbol y sólo entonces tienen cabida las respuestas a todos los interrogantes: la acción del leñador, las opiniones de «los otros» que cobran ahora figura de árboles. Súbitamente, el lector ha entrado en el mundo maravilloso, donde los personajes del bosque encantado tienen sentimientos e intercambian opiniones, donde los árboles sienten dolor e injusticia. Se trata, entonces, de una relectura del cuento desde una realidad intratextual totalmente diferente, en la que el lector podría haber reparado si hubiera tenido presente el título del cuento durante su lectura.

Algo parecido ocurre en «Contraviaje», publicado en *Las frutas de la luna*, donde unos operarios desmontan paneles. A lo largo de las tres primeras páginas, la realidad intratextual coincide con la extratextual, pues los menestrales son descritos minuciosamente, así como su trabajo rutinario de desmontadores y la relación laboral y personal que existe entre ellos, lo cual no separa al lector de su visión de lo cotidiano. En cambio, un hecho insólito da la clave del trabajo de los operarios: al mover uno de los paneles, una porción de cielo se mueve con ellos. Si tras ese efecto, el orden fuera restablecido y el carácter realista retomado, podría entonces analizarse este cuento como una obra neofantástica. Por el contrario, la nueva verosimilitud se crea a partir de un postulado diferente: no se trata de simples trabajadores que desmontan armazones de la vía pública, como se había creído, sino que su trabajo consiste en abatir el universo, como si este estuviera formado por tablas. Y así, el narrador explica

A su paso, los dos menestrales dejaban una sensación de mudez de escenario vacío, de función aplazada o cancelada, de indefensión y silencio secular un sentimiento de tregua finalizada que quizá albergaba promesas de renovación póstuma (Olgoso, 2013: 17).

A partir de esas líneas y hasta el final, el relato cobra un tono de cuento maravilloso, casi mítico, donde el tiempo y el espacio no encuentran referente alguno con la realidad del lector, donde la camioneta de los operarios queda suspendida en el cosmos, y donde el narrador enumera una larguísima serie de elementos que desaparecen al desmontar el universo. Ya no estamos frente al cuento fantástico que, como explica Elsa Dehennin, «se sitúa alrededor de los límites de la razón, mantenidos para ser transgredidos» (Dehennin, 1980: 357), sino que asistimos a una

nueva verosimilitud en la que la razón no entra en juego, donde existen operarios en la Unidad de Ensamblaje y Despiece del universo.

Otro de los cuentos que también comparte con «Contraviaje» la sensación de relato maravilloso, de cuento simbólico, es «Aramundos», publicado asimismo en *Las frutas de la luna*. El protagonista desempeña otra faena tan sorprendente como la de «Contraviaje» pero, en este caso, sin fruto. A la realidad primera en la que un afilador recorre los pueblos tocando el flautín, se le suma, como en el cuento anteriormente estudiando, una nueva verosimilitud propia del cuento de hadas en la que el protagonista hechiza –verbo propio de lo maravilloso– al pueblo, detiene el tiempo y paraliza el entorno con el fin de, al restaurarlo, dar una nueva oportunidad de mejora a la sociedad. En palabras del narrador:

A medida que Aramundos, establecido en el centro de la plaza, sopla la flauta con sereno tesón, sin abrir los ojos en ningún momento y penduleando apenas la cabeza, cabe pensar que su reclamo risueño y frondoso avisa de la inminencia de una tregua (Olgoso, 2013: 97).

Antes de que el receptor acepte el cambio de verosimilitud, cree situarse en el terreno de lo real y asume determinadas afirmaciones del narrador como metáforas, como comparaciones hiperbólicas que embellecen la prosa y que, en ningún caso, puede leer en sentido literal. Así, cuando el lector recorre las primeras líneas de «Aramundos» - «Cada primavera, cuando el cuco comienza a cantar, el afilador se echa a los caminos, hace sonar su flautín de caña según costumbre y el tiempo se detiene» (Olgoso, 2013: 93)-, sólo puede interpretar el detenerse del tiempo desde el punto de vista de lo anacrónico de la profesión, o de la lentitud del recorrido del afilador pero, en ningún caso, en su sentido literal. Una vez que el relato se convierte en maravilloso, su lectura no tiene marcha atrás, y en él existe el hechizo y magia.

De este modo, podemos afirmar una vez más que nos encontramos frente a una obra híbrida en la que dos verosimilitudes dispares se enganchan en el interior del cuento. Otro texto significativo en el que el realismo deriva en lo maravilloso es el sorprendente relato «Perlas de Indra» publicado en *Las frutas de la luna*. Aquí también se da un trasplante espacial, pero no al modo de «El narval», donde el salón se metamorfoseaba en paisaje ártico, sino que en este caso es la protagonista la que aparece de repente en otro paisaje y contexto diferente. Las primeras páginas del cuento narran con todo lujo de detalles la espeluznante violación de dos hombres a una niña india de 9 años. El realismo con el que la historia está contada pondría la carne de gallina a cualquier lector. La historia da un giro cuando la protagonista, ya

adulta, recuerda aquel momento en el que su cuerpo llegaba al límite de lo que era capaz de resistir y ella se concentró en la imagen de una joya que había visto en un mercado. Repentinamente, las crudas imágenes narradas se ven suplantadas por un ambiente de cuento maravilloso, pues la verosimilitud del relato se sostiene con las siguientes palabras de la protagonista: «Una red mantiene unido al mundo mediante finísimas cuerdas de seda, con perlas de gran brillo en cada cruce de esa telaraña de plata, reflejando cada una a todas las demás como espejos que corrieran hacia el infinito» (Olgoso, 2013: 90).

Con esta sentencia, como si de una frase mágica de cuentos de hada se tratara, la niña desaparece de su contexto y reaparece en una ciudad occidental, en «un lejano lugar sin hambre ni calamidades, donde personas desconocidas con otro color de piel me procuraban sustento, pagaban mis estudios, se aseguraban de que sonriera» (Olgoso, 2013: 91). Estamos, entonces, en el ámbito del cuento maravilloso, donde el personaje puede saltar de un hilo a otro de la red, paseándose por el espacio. El elemento mágico -la joya, que ha permitido el salto espacial-, permanece colgado del cuello de la protagonista adulta en el momento en el que cuenta la historia, y así la narración termina sin romper la verosimilitud establecida en la segunda parte del relato.

Si la literatura fantástica subvierte los códigos que los lectores manejan para descodificar la realidad extratextual, se supone que la literatura realista se sitúa en el terreno de lo mimético y lo viable; aunque lo que se entiende por posible en literatura de género realista no siempre respeta la equivalencia entre realidad intratextual y extratextual. Así, Olgoso, en su cuento breve «Il giardino segreto» publicado en *La máquina de languidecer*, describe de forma minuciosa el patio de un convento donde los gatos se pasean. La acción del relato empieza cuando aparecen las monjas que caminan totalmente desnudas a no ser por la toca que llevan en la cabeza. Este hecho sorprende al lector, pero la narración sigue situándose en el terreno de lo posible. Aún más sorprendente es que las religiosas comiencen a devorar a los gatos del patio. El sentido común nos dice que eso no pasa, que las monjas no se pasean desnudas por el convento ni engullen felinos, es un hecho sorprendente, inesperado, insólito, aunque posible; no existe ningún elemento en el relato que lo convierta en texto fantástico. Incluso tratándose de un cuento breve, el lector tiene tiempo de preguntarse en un primer lugar por qué las monjas van desnudas, y esa pregunta puede plantearse porque los referentes extratextuales aún coinciden con los intratextuales. Sin embargo, cuando se narra que cazan y comen gatos, entonces ya

no intentamos dar explicación al relato, pues admitimos que pertenece a otro orden de la realidad. Por otro lado, tampoco se trata de un texto surrealista, pues no se construye a partir de una realidad textual autónoma; ni absurdo, ya que es posible imaginar una explicación al hecho insólito y, si resulta explicable y no imposible, tampoco puede situarse en el orden de lo fantástico pues, según la teoría de Roas:

La narración fantástica siempre nos presenta dos realidades que no pueden convivir: de ese modo, cuando estos dos órdenes –paralelos, alternativos, opuestos- se encuentran, la (aparente) normalidad en la que los personajes se mueven (reflejo de la del lector) se vuelve extraña, absurda e inhóspita. Y no sólo eso: el fenómeno imposible es siempre postulado como excepción a una determinada lógica que organiza el relato, una lógica que no es otra que la de la realidad extratextual (Roas, 2011: 41).

Lo cierto es que, en la obra de Olgoso, hasta los relatos más realistas resultan perturbadores. «Relámpagos», por ejemplo, publicado en *Los demonios del lugar*, está conformado como un *continuum* de cinco historias imbricadas totalmente realistas sin relación entre ellas. Aunque estén todas narradas en primera persona, no se trata de un protagonista que va viviendo muchas vidas distintas, sino de una voz narrativa común que encarna varios personajes. Como si se tratara de un proceso de metamorfosis, los protagonistas se van transformando en cadena los unos en los otros gracias a un elemento de la narración que sirve como apertura hacia el relato siguiente. Por ejemplo, un individuo se sitúa en un barco en plena tormenta, cae al agua y alguien consigue sacarlo a la superficie por la cabeza. Esa misma expresión sirve al narrador siguiente para hablar de su nacimiento, pues lo sacaron del útero de su madre por la cabeza. Más adelante un amante que, para no ser sorprendido, está escondido debajo de la cama, se arrastra para salir de allí y resulta que se trata del personaje de la historia siguiente, que está agazapado en una trinchera. Y así se van imbricando unas historias en otras. Cada una de ellas participa de la estética realista y la forma de estar engarzadas se plantea como un juego literario.

El sentimiento de fragilidad y decadencia del ser humano que Olgoso se encarga de recalcar en sus cuentos se expresa a menudo por una mirada insólita de la realidad. En el relato «Tendedero», publicado en *Los demonios del lugar*, la percepción hiperbólica de la mala conducta de los vecinos hace que los protagonistas sientan como una ofensa terrible el chirrido producido por el tendedero de la casa contigua: una invasión en su espacio personal, además de «la infinita vulgaridad de las llamadas a gritos de la madre. Y los berridos sobrehumanos de los niños. Y las blasfemias del padre» (Olgoso, 2009: 75). A lo largo de la narración, el personaje principal describe, con adjetivos cada vez más propios del horror, el ruido que hacen

sus vecinos, habla incluso de «gente con habilidad para dañar» (Olgoso, 2009: 76). La hipérbole creciente, que podríamos considerar un artificio del humor para ir acercando al lector cada vez más a una situación absurda, demuestra la desesperación de los personajes y cómo poco a poco estos empiezan a sentirse totalmente desquiciados por el ruido del tendedero. El horror es tal, que los protagonistas no ven más salida que mudarse de casa. El carácter realista del cuento se tiñe de un tono absurdo a través de las palabras del narrador, que describen la percepción esquizoide de un elemento que los lectores consideran cotidiano, banal y, desde luego, sin ofensa alguna. Por lo tanto, lo insólito del relato no es lo que se narra, sino el punto de vista del narrador.

También camino del absurdo, se sitúa el cuento «Naglfar», publicado en *Los demonios del lugar*. En este relato, un personaje trabaja como arquitecto para un segundo que, un tiempo después de construida la casa, revela al primero el gran secreto del proyecto: las habitaciones esconden centenares de urnas donde flotan en formol cada uno de los desechos físicos del cliente: uñas, pellejos, excrementos, pelo... no hay ningún elemento fantástico, nada se sitúa en el terreno de lo imposible, en cambio el lector percibe sin ninguna duda el descubrimiento del secreto del cliente como algo insólito, además de abyecto, que lo aparta de lo cotidiano. Como en el cuento «Tendedero», aquí podemos seguir preguntándonos por la salud mental del protagonista para dar respuesta a lo sorprendente o extravagante de la angustia y obsesión del personaje por guardar sus desechos. Sólo así, podremos pensar que no se trata de un género híbrido entre realismo y absurdo, sino de un texto realista en el que el lector explica el hecho insólito como el resultado de la enfermedad psicológica del personaje.

En definitiva, sea cual sea el análisis de las posturas estéticas híbridas por el que nos ha llevado este artículo, lo que es evidente es que los relatos de Olgoso comparten unas mismas características: la dimensión inquietante, la ruptura de las expectativas del lector y el hábil juego con la incertidumbre y la ambigüedad; y persiguen los mismos fines: indagar en el lado oscuro de la realidad para desvelar lo que se oculta bajo las apariencias y conseguir que el lector «cuestione las bases de la realidad y de su propia conciencia» así como los parámetros con los que suele acercarse a la realidad (Andrés-Suárez, 2010: 337-338). Quizá lo esencial sea escuchar la voz del propio Olgoso y aceptar el misterio que él mismo dice potenciar:

[...] de un tiempo a esta parte creo que estoy intentando reconciliarme con la realidad, potenciar su misterio a la hora de representarla o interpretarla, transmitir esas pocas experiencias fundamentales de la condición humana,

convertir en sustancia estética los misterios de la existencia. De hecho, a veces me siento como un pelícano que regurgitara sueños, visiones o historias imposibles para extraer -mediante la alquimia de las palabras- su esencia y entregársela de forma verosímil al lector (Olgoso en Morales, 2013: 5).

Bibliografía:

Aínsa, F. (1986): Descolocación y representación paródica en la obra de Cortázar, en VVAA, *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar I* (Coloquio Internacional), Poitiers: Centre de Recherches Latinoaméricaines, 109-122. (Madrid: Editorial Fundamentos, 1986)

Alazraki, J. (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid: Gredos.

Alazraki, J. (1990): ¿Qué es lo neofantástico?, *Mester*, vol. II, 19, 21-35.

Almira, C. (2010): El valor de las palabras en Ángel Olgoso, *Archivos del Sur*, Buenos Aires

<http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=secciones.VisualizaArticuloSeccionIU.visualiza&proyecto_id=2&articuloSeccion_id=9485>, [08/11/2015]

Álvarez, N. (2013): Presentación, *Brumal* (Monográfico Lo fantástico en la cultura española del siglo XXI), vol. I, 2, 195-200.

Andrés-Suárez, I. (2010): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia: Menoscuarto.

Cortázar, J. (2005 [1959]): « *El perseguidor* » y otros textos. *Antología II*, Buenos Aires: Colihue.

Dehennin, E. (1980): En pro de una tipología de la narración fantástica, *AIH Actas VII*, 353-362.

DRAE 23.^a edición: octubre de 2014.

Guzmán, A. (2013): ¡Pero si yo estuve aquí! (Lo fantástico temporal en *Trazo de tiza*), *Brumal* (Monográfico Lo fantástico en la cultura española del siglo XXI), vol. I, 2, 327-348.

Marques, A. S. (2013): Luciérnagas bajo calaveras: lo fantástico en *Los demonios del lugar* de Ángel Olgoso, *Brumal* (Monográfico Lo fantástico en la cultura española del siglo XXI), vol. I, 2, 245-260.

Morales, L. (2013a): En manos de los intangibles. Entrevista al escritor de relatos Ángel Olgoso, *Realidades y Ficciones: Revista Literaria*, 13.

Morales, L. (2013b): Contra el hartazgo de lo real, pero partiendo de él: el gozne sobre el que pivotan la `Patafísica y la Literatura Fantástica. Entrevista al escritor de relatos literarios Ángel Olgoso, *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, vol. IV, 1.

Noguerol, F. (2014): Heterocósmica en la minificción mexicana: el caso de Cecilia Eudave en Ordiz, J. (ed), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien: Peter Lang, 59-79.

Olgoso, A. (2013): *Las frutas de la luna*, Palencia: Menoscuarto.

Olgoso, A. (2009): *La máquina de languidecer*, Madrid: Páginas de Espuma.

Olgoso, A. (2007): *Los demonios del lugar*, Córdoba: Almuzara.

Roas, D. (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de espuma.

Roas, D. (2001): La amenaza de lo fantástico en Roas, D. (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, 7-44.

Valenzuela, L. (2001): Hoy cuento sobre cuentos, *Peligrosas palabras*, Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 197-209.

Valenzuela, L. (2001): La máscara y la palabra, *Peligrosas palabras*, Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 163-166.

¹ Ángel Olgoso (Cúllar Vega, Granada, 1961) ha publicado numerosos libros de relatos como son *Los días subterráneos*, *La hélice entre los sargazos*, *Nubes de piedra*, *Granada año 2039 y otros relatos*, *Cuentos de otro mundo*, *El vuelo del pájaro elefante*, *Los demonios del lugar* -considerado "Libro del Año 2007" según La Clave y Literaturas.com, y finalista del XIV Premio Andalucía de la Crítica-, *Astrolabio*, *La máquina de languidecer* -ganador del Premio Sintagma 2009-, *Los líquenes del sueño. Relatos 1980-1995* -finalista del XVII Premio Andalucía de la crítica-, *Cuando fui jaguar*, *Racconti abissali*, *Las frutas de la luna* -ganador del Premio Andalucía de la crítica-, *Almanaque de asombros*, *Las uñas de la luz* y *Breviario negro*.

² Sobre la capacidad de las palabras en los textos de Olgoso para metamorfosearse en cada relato, Carlos Almira Picazo comenta lo siguiente:

En los cuentos de Olgoso hay palabras y expresiones, aparentemente inocentes, pero que vienen cargadas con su propio mundo a cuestas, con el que invaden y tiñen el relato aportándole una atmósfera que, en sentido estricto, les pertenece más a ellas que a lo narrado; o mejor dicho, secuestran silenciosamente la narración elevándola a un plano de significación apartado y diferente de lo convencional y usual en el gran cuento (Almira, 2010: 4).

³ El formato del cuento ayuda a crear un microcosmos en el que el lector se ve obligado a entrar inmediatamente. Al condensar la acción, es más probable que el elemento insólito surta un fuerte efecto. Al respecto, Luisa Valenzuela comenta:

De eso podría tratarse la escritura y sobre todo el cuento: un establecer asociaciones ilícitas, un olfatear el entrecruzamiento de vectores de fuerza inesperados, un verdadero ejercicio de libertad como no lo será nunca la novela porque con el cuento sólo se puede calar hondo sin la refrescante posibilidad de irse por las ramas. El cuento es la pura raíz, el nódulo (Valenzuela, 2001: 202).

⁴ Como menciona el personaje Johnny Carter en «El perseguidor» de Julio Cortázar, la realidad deja entrever otros posibles espacios «[...] no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco para descubrir los agujeros. En la puerta, en la cama: agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo... » (Cortázar, 2005: 95).

⁵ Francisca Noguero, que ha estudiado el formato de la minificción como cuento perfecto para la literatura de lo insólito contemporánea, insiste en la coincidencia en el cuento actual entre realidad intratextual y extratextual. «En efecto, [la literatura breve] presenta lo sobrenatural integrado a la realidad para recusar el orden cotidiano, no mostrándose 'escapista' ni desvinculada de su contexto social, como se le ha achacado en numerosas ocasiones» (Noguero, 2014: 64).

⁶ La imagen recurrente de la máscara en literatura neofantástica suele referirse al cuestionamiento de la identidad; en algunos casos, como en el de Olgoso, al deseo de despojarse de lo que uno es; en otros, a la voluntad de encontrarse bajo una nueva identidad, como en el caso de «La máscara y la palabra» de Valenzuela, cuento en el que la protagonista se funde en una máscara mortuoria del museo de ciencias naturales más parecida a sí misma que la imagen que le devuelve el espejo.